

bilidades y en adecaudo camino con sus campos magnéticos y tensiones de energía.

Indudablemente, alguien se vino con la idea fija que el Premio Internacional debía ser otorgado a Noland, pero estoy seguro que es consenso general que dicho premio es del argentino Julio Le Parc integrante del Grupo de Recherche.

Noé está demás en el Premio Internacional, mantengo la opinión ya expresada en otros comentarios. Puede ser que en esta etapa de búsqueda, lo esencial puede residir en la fuerza de repetición, pero repetición con conciencia creadora. No es, no puede ser, la repetición del que no ve más allá de sus narices o de las narices del círculo ruidoso de admiradores, sino del que ha vislumbrado la extraordinaria riqueza del ser y empieza por lo simple, para encontrar el lenguaje de la Explicación.

Repetir en arte consiste en agotarla, no, mejor, en exprimir la acción, no repetir el fruto de la acción, no repetir el círculo, el objeto, la forma, sino la impronta que movió a la realización de ese círculo, de ese objeto, de esa forma, para no perder la senda justa. Las equivocaciones son secundarias mientras se reconozcan y se sedimenten en una mayor voluntad de no caer en la tentación y prescindir de ellas. Serán veneno, nocivas para la obra si nos apropiamos de ellas

para evitar la fatiga de la buena búsqueda y del buen encuentro y la ofrecemos para lucimiento de los críticos, la complacencia de lo insólito sin destino.

Pienso que la obra de arte debe buscar estas tres condiciones:

- la del tiempo manejable y repetible;
  - la del espacio modificable y contingente;
  - la de la convergencia adaptable e insuprimible;
- a efectos de intentar una expresión:
- personal e intransferible (aunque comunicable),
  - de relación ineludible,
  - y de construcciones metafísicas en aceleración.

Expresión que podríamos llamar, provisionalmente, *exprergia transformable*, porque se superará a sí misma en el instante de constituirse, al crear nuevas estructuras expresivas. Toda acción así entendida, aún la de repetir, podrá dar en definitiva la senda de la "abertura" por donde escape el arte contemporáneo de sus actuales limitaciones.

Baj, Bontecou, Gironella, Arman, Tilson, Chryssa, etc., ofrecen a mi criterio el valor de las cosas realizadas con preocupación del resultado, que, es de apreciar, ante la andanada de improvisaciones y hallazgos a que nos tienen acostumbrados todos los salones que se realizan. ♦

## música

### retorno de "lohengrin" al teatro colón

• CARLOS PEMBERTON

**L**UEGO de algunos altibajos en la temporada operística que se notaron especialmente en le *régie* de "Oedipus Rex" de Stravinsky y "Las bodas de Fígaro" de Mozart —imputa-

bles a Karlheinz Huberland— el teatro Colón repuso "Lohengrin" de Wagner, que así volvió a escena luego de una prolongada ausencia de trece años en nuestro primer coliseo. Es en esta ópera

que Wagner comenzó verdaderamente a perfilar la personalidad que habría de resaltar en sus grandes obras posteriores, y donde su personajes cuadran más definidamente —como habrían de ser luego Parsifal, Alberico o Klingsor— en seres puros o perversos.

El tema del caballero misterioso que irradia pureza desde su extraña llegada en un bajel remolcado por un cisne fascinó a Wagner desde que lo leyera por primera vez y comenzó en él a bullir la idea —que habría de concretar años más tarde en "Parsifal"— de una ópera en la que mezclaría un fondo místicamente religioso como el de la leyenda del Santo Grial con elementos oscuros y mágicos. Las fuerzas del bien simbolizadas por Lohengrin se contraponen así a las figuras malignas de Telramundo y Ortruda, hecho que se traduce musicalmente en una diferencia bien marcada entre la música mística del primero y la más torturada de los segundos. "Parsifal" se halla ya como un embrión en la música del preludio al primer acto y en el aria final de Lohengrin, donde la claridad mística de la orquesta ya presagia lo que habría de dar Wagner más adelante, como así también el dúo de Ortruda y Telramundo en el segundo acto de acentos tétricos que prefiguran en más de un momento al "Ocaso de los dioses".

"Lohengrin" era una reposición muy esperada por varios motivos, uno de ellos su prolongada ausencia, otro sus cantantes y el director, nuevo para Buenos Aires. Pero antes de hacer la crónica de lo que ví la primera noche hago la salvedad que todavía no se ha dado nuevamente, de manera que muchas cosas podrían suceder antes de que aparezca esta revista o esa ópera baje de cartel, tanto en el foso como en la escena, cambiando la interpretación en general de la misma, de modo que me ceñiré solamente a lo apreciado en la oportunidad mencionada.

Primero que nada mencionaré a los decorados de Roberto Oswald que a mi juicio son excelentes. La obra a su juicio

fue concebida en tonos celestes y plateados que dieron al conjunto la sensación de diafanidad y pureza requerida, como así también los trajes de una severidad imponente. Solo agregaré con respecto a estos un factor que debe ser tenido en cuenta y que Oswald pareció ignorar. Muchas veces lo que en un figurín parece bueno y estilizado cambia luego de acuerdo a la figura de quien lo lleve. Este fue el caso con los trajes de Victoria de los Angeles quien parecía una copia de la Estatua de la Libertad. Y un último comentario sobre lo relativo a la escenografía, relacionado esta vez con la aparición de Lohengrin al comienzo y la transformación del cisne en el heredero de Brabante al final: pocas veces creo haber visto trucos teatrales tan efectistas y bien realizados, y lo que es más, con tanto gusto. Todo ello hizo que la parte escénica, —completada con la régie de Ernst Poettgen que iluminó y movió a los personajes con su acostumbrado conocimiento dentro de un marco severo—, fuera en verdad uno de los atractivos de la función, que parecía por momentos arrancada al escenario de Bayreuth.

Y vayamos ahora a los aspectos más musicales. Victoria de los Angeles, cuya aparición en "Bodas de Fígaro" desconcertó a los miles que escucharon su Condesa, era motivo de gran expectación. Su voz parece estar atravesando un período crítico, hecho que se pone de relieve cuando canta a "mezza voce", pero su intervención en "Lohengrin" da pie a pensar que con un poco de trabajo podrá solucionar esos inconvenientes. Su parte fue interpretada con gran eficacia —ya que el papel no da para mucho desde el punto de vista escénico o de interés— destacándose muy especialmente en los momentos dramáticos en los que usó su voz plenamente. Allí se vio a la Victoria de los Angeles de siempre, no tan perfecta tal vez, pero creo que con las próximas funciones su órgano vocal se irá asegurando cada vez más.

Christa Ludwig —que encarnó a Or-

truda después de componer roles tan diferentes en esta temporada como el de Judith y Cherubino a los que dio un especial realce— fue la sensación de la noche. Luego de terminar su importante aria del segundo acto se vio en el Colón algo que nunca se había dado con anterioridad: la gente —tan estirada por lo general en Wagner con respecto a los aplausos— cortó la obra con una prolongada ovación a la cantante. Ovación que si bien interrumpió la atmósfera del drama era por otra parte merecida. Christa Ludwig es a mi juicio una de las voces más bellas en su registro y canta su difícil parte, cosa que no todas las mezzosopranos hacen en ese papel. Si a esto se suma la inteligencia con que actúa se tendrá una idea de lo completa que es como artista. La sutileza y maldad que pone en el rol de Ortruda la convierten de por sí en una de las grandes intérpretes de esa parte. Su voz cálida, potente y de una gran pureza lleva aparejada una seguridad que convierte el escucharla en un verdadero placer.

Y continuó ahora con los hombres del reparto. Fritz Uhl —como Lohengrin— a quien se viera en otra temporada como Sigmundo y Loge no se halló en una noche afortunada. Sus dos arias extremas del comienzo y el final fueron cantadas con una desafinación poco común, además ciertos defectos en la emisión de su canto daban a las líneas melódicas un aspecto ululante. Carlos Alexander, que el año pasado hiciera de Kurwenal, tampoco convenció. Su exageración, tanto para el canto como en la actuación,

aparejada a una voz insuficiente fue uno de los puntos bajos de la representación. En cambio Franz Crass, interpretó al Rey Enrique el pajarero, en forma sobria, con voz fresca y segura. Gian-Piero Mastromei fue un heraldo esforzado cantando con dedicación su parte. En papeles menores —que corresponden a coristas— se vieron a otras figuras que sería demasiado largo enumerar.

Y llegó así a Lovro von Matačić el director, cuya actuación me desconcertó por completo. Luego de un preludio inicial de una chatura e insipidez interpretativa incomparable —que continuó a lo largo del primer acto— se elevó de pronto en el segundo, dando vuelo lírico a la orquesta que continuó así hasta el preludio final, de gran efecto, pero a continuación decayó nuevamente en el resto del tercer acto volviendo a una rutina tediosa. Y aquí quería destacar dos factores que conspiran en contra de la función. Uno de ellos fue la desgraciada intervención de los metales en la orquesta —y los que sonaban fuera del escenario— que no dejaron de fallar en todas sus intervenciones, dando un aspecto descuidado a la ejecución. Otro de los factores negativos fue el coro, que no sólo pareció cantar con desgano sino que lo hizo en italiano, cosa ya desusada y que parecía haber sido desterrada definitivamente del Teatro Colón. Si se canta en un idioma que no es el original —demostrando un deplorable contraste con el resto— ¿porqué al menos no cantan en castellano? Sería menos lamentable. ♦